

Jochen Staebel (Trier)

***Navis ecclesiae militantis:*
zur Schiffsallegorie
in der emanuelinischen Baukunst*¹**

Im ehemaligen Hafen von Restelo, bei der durch Heinrich den Seefahrer gegründeten Marienkapelle Nossa Senhora de Be-

* Leider sandte uns der Autor die Korrekturfahnen nicht zurück, und wir konnten ihn auch bis zur Drucklegung des Bandes, der rechtzeitig zur Frankfurter Buchmesse des Jahres 2000 erscheinen sollte, nicht erreichen. Darauf ist es zurückzuführen, daß einige bibliographische Angaben und Zitate im Text nicht restlos überprüft und ergänzt werden konnten. Die Herausgeber und ihre Mitarbeiter haben alles ihnen Mögliche versucht, ausstehende Daten zu ergänzen, was aber leider nicht in allen Fällen gelungen ist. Wir bitten um Nachsicht (Anmerkung der Herausgeber).

¹ Dieser erstmals vor Studierenden der Fächer Lusitanistik und Kunstgeschichte im Portugalzentrum der Universität Trier und dann erneut in der hier vorliegenden erweiterten und für die Drucklegung überarbeiteten Fassung auf dem 3. Deutschen Lusitanistentag im März 1999 gehaltene Vortrag versteht sich als Vorstudie eines Forschungsprojekts zur emanuelinischen Baukunst in Übersee: Unter dem Arbeitstitel «O estilo manuelino ultramar» soll in diesem Rahmen die Auswirkung der Architekturentwicklung unter König Emanuel I. in den portugiesischen Neuerwerbungen aufgezeigt werden, die sich für den ersten Kolonialstil der Neuzeit verantwortlich zeigen.

Eine Annäherung an den Themenschwerpunkt der von Eliana de Simone geleiteten Sektion des Lusitanistentags ist gegeben, widmet sich diese Studie doch gerade den Anfängen kultureller Identität und Kunstpraxis im Zeitalter der Mobilität, wodurch sich angesichts des bevorstehenden 500. Jahrestages der Entdeckung Brasiliens der Kreis wieder schließt.

lém, legte König Emanuel I. (1495-1521) an *Epifania* 1502² den Grundstein für eine Klosteranlage des Hieronymiten-Ordens, das Mosteiro dos Jerónimos. Anlaß für den Bau der Kirche war die geglückte Mission Vasco da Gamas, der von hier aus am 8. Juni 1497 mit vier Karavellen in See stach und den Seeweg nach Ostindien entdecken sollte. Aus diesem Jahr 1497 datiert auch die Gründungsurkunde des Klosters, da der König das Gelübde ablegte, im Falle einer erfolgreich verlaufenen Expedition da Gamas am Ort der Marienkapelle ein Kloster, ein neues Bethlehem, errichten zu wollen.³

Der erste Entwurf der Anlage, deren Fertigstellung der König nicht mehr erleben sollte, stammte von einem gewissen Diogo Boytaca.⁴ Auch er erlebte die Weihe des Jerónimos-

² Den 6. Januar 1502 als Tag der Grundsteinlegung bestätigt ausdrücklich die Chronik des Historiographen Frei Manuel Baptista de Castro aus dem mittleren 18. Jahrhundert, die auszugsweise bei Carvalho (1990: 103-137) publiziert vorliegt; trotzdem halten sich hartnäckig Datierungsvarianten.

³ Zum Hieronymiten-Kloster von Belém vgl. zuletzt Carvalho (1990); Alves (1989) und Moreira (1987).

⁴ Zur Vita Diogo Boytacas vgl. Viterbo (1988: 120-131). An der Person Diogo Boytacas scheiden sich die kunsthistorischen Geister: 1497 wird er erstmals im Zusammenhang mit dem Umbau der Christuskirche in Setúbal erwähnt. Daneben finden sich innerhalb der Forschung jedoch zahllose Plädoyers für ein früheres Wirken in Portugal. Die gleiche Uneinigkeit herrscht um die Person selbst; so ist seine Herkunft ebenso umstritten wie sein ehemaliger Wirkungskreis: Die Meinung, daß es sich um einen Okzitanen handele, findet sich ebenso häufig wie die Behauptung, er sei Portugiese, gebürtig aus dem kleinen Ort Boutaca bei Batalha — hier verwechselt die zumeist lokalpatriotisch gefärbte Forschungsliteratur wohl Henne mit Ei —, wo er 1528, dem letzten Jahr seiner Nennung, auch gestorben sein soll. Viterbos Vermutung, es könne sich um einen Italiener handeln, greift noch zuletzt Roberto Marta 1998 — der Boytaca damit zu seinem Landsmann hochstilisiert — dankbar auf.

Erneut vermag die Chronik Baptista de Castros, zitiert nach Carvalho (1990: 109), Klarheit zu schaffen: «Mandou o Senhor Rey D. Manoel pellos seus Embaixadores fazer diligencia por toda a europa que lhes buscassem um grande Arquitecto para Mestre destra Obra, e se offereceo hum dos mayores que naquello tempo havia chamado o Mestre Putache, que era Alemão. Veyo este a Portugal com cartas do Emperador Carlos 5.º,

Klosters nicht mehr; allerdings war der Bau 1517, im letzten Jahr, in dem Boytaca im Zusammenhang mit Belém genannt wird, bereits zu großen Teilen fertiggestellt.⁵

Der unvoreingenommene und in der Stilgeschichte wenig Bewanderte — dieser Beitrag richtet sich sowohl an das fachkundige Publikum als auch an den kunsthistorischen Laien — wird beim Anblick des Südportals von Santa Maria verwundert feststellen, daß hier keine Renaissanceformen auszumachen sind,⁶ und dies, obwohl sich mit Beginn des 16. Jahrhunderts annähernd alle Teile des christlichen Abendlandes dem neuen Stil geöffnet hatten. In Belém begegnet uns hingegen ein

e fallando com o Senhor Rey D. Manoel lhe mandou fizesse o risco [...]». Allen Vorbehalten gegenüber der Glaubwürdigkeit eines Historiographen des 18. Jahrhunderts zum Trotz — es handelt sich hier sicherlich nicht um Kaiser Karl V., der erst im Jahre 1500 den Thron bestieg, sondern um König Karl VIII. von Frankreich, der sich ja gerade in den Jahren 1494–1495 als «Emberador» in Italien hervortat — haben wir es hierbei mit der ältesten und aussagekräftigsten Quelle zu tun; diese besagt eindeutig, daß es sich bei Diogo Boytaca um einen «alemão» handele — wie dehnbar diese Bezeichnung gegen Ende des 15. Jahrhunderts auch immer sein mag —, der eigens für den Bau von Belém angeworben worden sei und zuvor bereits bedeutende Werke für Karl VIII. geschaffen habe! Um welche Bauwerke es sich dabei handeln mag und ob ein ausgesprochener «Europäer» namens Boytaca möglicherweise als gebürtiger «Deutscher» für den französischen König etwa in Italien tätig war, ehe er an den portugiesischen Hof berufen wurde, ist ein eigenes Thema; vor 1497 dürfte jedoch kaum mit seinem Wirken in Portugal zu rechnen gewesen sein.

⁵ Daß Boytaca zwischen dem Jahr der Grundsteinlegung 1502 und seiner letzten Nennung im Zusammenhang mit Belém neben der Planung auch die Bauaufsicht über die Klosterkirche innegehabt haben dürfte, ist anzunehmen, auch wenn wir nur aus den Jahren 1514 und 1516 ausdrücklich Nachricht davon erhalten. Nach 1516 leitete João de Castilho den Fortgang der Arbeiten in Belém, die in den zwanziger Jahren zu einem vorläufigen Abschluß gelangten; diese Bauunternehmungen betrafen die Klosterkirche Santa Maria. Endgültig fertiggestellt wurde die Gesamtanlage nach Um- und Erweiterungsbauten allerdings erst im Jahre 1604.

⁶ Wo sich — wie am Westportal, Querhaus, Chorschluß und Kreuzgang — dann doch Renaissance-Formen zeigen, handelt es sich um spätere Zutaten aus der Regierungszeit König João's III.

ungewohntes Stilgemisch, das auf den einen befremdend wirken mag, den anderen hingegen zu spontanen Begeisterungsausbrüchen bewegt; doch auf welche Art auch immer sich der Besucher beim Anblick dieses architektonischen Kleinods äußert: König Emanuel der Glückliche sollte bei der Marienkirche von Belém nicht nur den ersten Stein seiner Familiengruft gelegt haben, sondern auch den Grundstein eines neuen «Baustils», der als «Emanuelinik» Eingang in die Geschichte fand; die Klosterkirche Santa Maria von Belém begründete den Nimbus des Königs und ließ ihn eindrucksvoll erstrahlen.⁷

Zum besseren Verständnis der Prozesse, die für das «Phänomen» der Emanuelinik die Verantwortung tragen und eine adäquate Würdigung und Einordnung des Baustils Emanuels überhaupt erst möglich machen, tut ein kurzer Rückblick auf die Jahre zuvor not.

Emanuels Vater, König João II. (1481-1495), verpflichtete noch ganz im Trend seiner Zeit, so wie es sich für die aufstrebende Seefahrernation geziemte, mit Andrea Sansovino einen italienischen Architekten der sich mittlerweile auch über Italien hinaus etablierenden Renaissance. Sansovino war Architekt, Marmor- und Bronzebildhauer und trat nach seiner Lehre bei Antonio del Pollaiuolo und Giuliano da Sangallo 1491 der Zunft bei; laut Vasari war er von diesem Jahr an bis zum Ende des 15. Jahrhunderts am portugiesischen Hofe tätig und errichtete für König João II. den während des Erdbebens von 1755 zerstörten königlichen «Palast der vier Türme».⁸

⁷ Vgl. zur Architektur Emanuels des Glücklichen die maßgeblichen Studien von Pereira (1995a; 1995b; 1994); Dias (1988; 1986); Mendes (1984); Averini (1983); Santos (1952) und zuletzt das Corpus-Werk von Marta (1998), in dem man einen bibliographischen Apparat schmerzlich vermißt.

⁸ Vgl. die Ansicht in den Stadtvedute Lissabons von 1756 im Ausstellungskatalog des Museu Nacional de Arte Antiga — Lissabon (1999: 3-4). Haupt (1895: IV) vertritt hingegen die Auffassung, es handele sich um das Kastell von Alvito bei Beja.

Von Sansovinos Aufenthalt am portugiesischen Hof berichtet bereits Vasari in seiner Torrentino-Ausgabe von 1550 auf S. 702. Da Vasaris

Sansovino scheint aber auch am Palast von Sintra tätig gewesen zu sein, wie uns als Artefakt der dortigen neuen Palastanbauten ein Sturzpfeilerportal im reinsten Renaissance-Stil des ausgehenden 15. Jahrhunderts glauben machen will.⁹

Halten wir mit Blick auf die kunsthistorischen Prozesse in Portugal gegen Ende des 15. Jahrhunderts bis hierhin fest: Eine Kunstgeschichtsschreibung, die lange Zeit von einer kontinuierlichen Stilentwicklung auszugehen geneigt war, und umso mehr noch das populär-wissenschaftliche Publikum, das durch Reiseführer und Reiseleitung mit dieser Vorstellung einer Stilchronologie belehrt wurde, sind erstaunt über das, was sich nach dem Tod König João II. und der Rückkehr Sansovinos nach Italien in Portugal ereignen sollte: Eine portugiesische Frührenaissance, die unter Vermittlung besonders eines italienischen Architekten gerade erst im Entstehen begriffen war, kam unter der Regentschaft König Emanuel I. zu einem jähen Ende.

Die Gründe, so will es heute scheinen, mit denen sich dieses für das frühe 16. Jahrhundert singulär portugiesische Phänomen erklären läßt, liegen auf der Hand: dem jungen König war daran gelegen, eigene Ausdrucksmöglichkeiten hinsichtlich einer ihm angemessenen öffentlichen Repräsentation zu finden, die sowohl auf bereits Vorhandenes zurückgriffen als auch Neues initiierten, um dies miteinander kombiniert in Szene zu setzen; gleichzeitig beabsichtigte er sich damit aber auch gegen die Entwicklungen in Resteuropa abzugrenzen. Die Voraussetzungen dafür waren durchaus gegeben, denn von der aufstrebenden kleinen

Nachricht hinsichtlich ihrer Glaubwürdigkeit durchaus skeptisch zu bewerten ist — Vasaris Unzuverlässigkeit als Autorität ist ja hinlänglich bekannt —, muß betont werden, daß darüber hinaus keinerlei gesicherte Belege für Sansovinos Wirken in Portugal existieren.

⁹ Die Zuweisung an Sansovino erfolgte erstmals durch Haupt (1890: 6-7). Dieses vegetabilische Frührenaissance-Portal zeichnet sich insbesondere durch eine elegante Linienführung bei mäßiger Bedeckung des Grundes aus und erfüllt die Forderungen der italienischen Frührenaissance nach Symmetrie, Gleichmaß und Harmonie.

Seefahrernation zur, wenn auch nur für wenige Jahrzehnte, mächtigsten Finanzkraft in Europa war es nur ein kleiner Schritt. Das Erschließen neuer Handelsrouten brachte in kürzester Zeit einen nicht für möglich gehaltenen Wohlstand ins Land, so daß man das Portugal der Zeit um 1500 durchaus auf eine Stufe mit den heutigen Ölstaaten Kuwait oder Saudi-Arabien stellen kann. Es ist daher auch nicht weiter erstaunlich, daß der neue König als Zeichen eines erstarkten nationalen Selbstbewußtseins und einer Eigenständigkeit, die nicht nur wirtschaftliche Autonomie bedeutete, sondern auch nach ideologischer Unabhängigkeit verlangte, der Mode-Architektur des 15. Jahrhunderts den Rücken kehrte und bemüht war, einen neuen Stil zu kreieren: den 'Emanuelinischen Stil'.

Die Legitimation, von einem Stil Emanuels zu sprechen, gründet auf der Tatsache, daß der König nachweislich selbst an den Bauprojekten als Auftraggeber oder Finanzier beteiligt war; so auch bei seinem ersten prominenten Bauprojekt in Setúbal, der Igreja de Jesus (vgl. Anhang, Abbildung 1).¹⁰ Architekt war, wie wenig später auch in Belém, der bereits erwähnte Diogo Boytaca. Die Grundsteinlegung der Christuskirche erfolgte zwar noch unter König João II. als Hofkirche seiner dortigen Residenz, der Bau wurde aber unter Emanuel noch einmal durchgreifend verändert und erst gegen 1500 vollendet.¹¹ So scheint

¹⁰ Zur Christuskirche von Setúbal vgl. Pereira (1995b: 47-53); Pereira (1989); Silva (1987).

¹¹ Die Gründung des Baus als Stiftung der Justa Rodrigues Pereira, der Amme des Prinzen Emanuel, fällt noch in die Regierungszeit König João's II.; daß im Falle von Setúbal trotzdem von einem Kirchenbau Emanuels die Rede sein muß, bedingen weitreichende Umbauten gegen Ende des 15. Jahrhunderts: Denn erst im Zuge dieser Umgestaltung zur Hallenkirche durch Diogo Boytaca — hier lieferte dieser quasi sein Gesellenstück vor Beginn der Arbeiten in Belém — wurde der Bau zur Aufnahme der Gewölbe mit ihren einzigartigen verschlungenen Säulen versehen, denen geradezu Symbolcharakter für das Verständnis der Emanuelinik zukommt. Zudem wurde — was hinsichtlich bautypologischer Fragen, die im Zentrum der weiteren Ausführungen stehen werden, noch schwerer wiegt — auf ein ursprünglich vorgesehenes Querschiff verzichtet.

es auch sein Verdienst gewesen zu sein, daß hier erstmalig auf portugiesischem Boden eine dreischiffige Hallenkirche errichtet wurde, ein Schema, das, kurz darauf in Belém wieder aufgenommen, wegweisend für die weitere Entwicklung der Baukunst der gesamten Iberischen Halbinsel sein sollte.¹² Doch neben bautypologischen Besonderheiten, die an späterer Stelle noch ausführlich zur Sprache kommen sollen, steht vor allem die Bauplastik im Mittelpunkt des kunsthistorischen Interesses. Erstaunlich ist dabei die Konsequenz, mit der sich König Emanuel und mit ihm sein Hofarchitekt Boytaca besonders gegen die im dekorativen Bereich zunehmend dominierende Renaissance mit einem Rückgriff auf ein Formenrepertoire wenden, das für diese Zeit in höchstem Grade unüblich ist.

Worin bestehen nun aber die Besonderheiten, was sind die Charakteristika dieses geradezu gegen die Renaissance gerichteten Kunstschaffens zur Zeit Emanuels? Was zeichnet die Emanuelinik eigentlich aus?

Trotz eines gewissen Verständnisses für die Motive des Stilwechsels bleibt die Verunsicherung des Fachpublikums hinsichtlich Qualität und Einordnung der emanuelinischen Kunst groß. Auch wenn der subjektive Ausdruck seiner ästhetischen Empfindungen, die Julius Meier-Graefe beim Anblick des Klosters von Belém zu überwältigen scheinen, immer auch im Kontext seiner Zeit gesehen werden muß, sind diese doch symptomatisch für das Unverständnis und die Voreingenommenheit, mit der man der Emanuelinik zum Teil auch heute noch begegnet. So vermerkt dieser nach einem Besuch des Klosters in seinem Tagebuch: «Als Geschmack ebenso infam wie die Kombination der Gotik mit dem Barock des Emanuelstils, aber die himmlische Sonne macht alles wieder gut.» Und

¹² Pereira (1995b: 49). Vgl. auch Weise (1953).

Nur aus Mértola ist uns ein älteres Beispiel einer Hallenkirche auf portugiesischem Boden erhalten; dort wurde allerdings eine Moschee umgenutzt und konnte unter Beibehaltung der ursprünglichen Säulenhöhen und Raumdisposition nicht basilikal überhöht werden. Vgl. zu Mértola Ewert (1973: 217-246).

sodann, mit weitaus mehr Wohlwollen, beim Anblick des allerdings nicht mehr zu Lebzeiten Emanuels beendeten Kreuzgangs: «[...] die Vermengung der Stile hat hier wirklich einen Stil von ungesehener Pracht ergeben. Die Gotik tritt ganz zurück, es ist eine Kombination romanischer Rundbogen mit arabischem Pfeilerwerk, die durchaus natürlich wirkt. Die Renaissanceornamente bleiben in der Fläche der Pfeiler und erfüllen daher vollkommen den Zweck.»¹³ Meier-Graefe kommt nicht umhin, Romanik, Gotik, Renaissance, Barock und «Arabisches» zu bemühen, um sich diesem Baustil deskriptiv zu nähern. Die Verwirrung, die sich breitmacht, ist allorts zu bemerken.

Zwar konnten bekanntlich auch im restlichen Europa spätgotische Sonderformen neben der italienischen Renaissance noch bis ins frühe 16. Jahrhundert hinein bestehen; im Falle der Emanuelinik läßt sich von einer eigenständigen Ausprägung portugiesischer Spätgotik allerdings nur unter Vorbehalt sprechen. Dies scheint denn auch — verbunden mit einer unverkennbaren Verunsicherung der Autoren — der Grund dafür zu sein, daß die Kunstgeschichtsschreibung den Werken aus der Zeit König Emanuels I. zumeist mit geringschätzigen Werturteilen begegnet: von schwulstig, überladen, maßlos oder pseudo-barock ist da die Rede. Es finden sich zudem die abenteuerlichsten Bezeichnungen wie «Kolonial-Stil»,¹⁴ «Bastard des Mudéjar-Stils»,¹⁵ bis hin zu «Naturalismus»,¹⁶ «phantastisch halb indischer Übergangsstil zur Renaissance»¹⁷ oder «Stil in Tradition maurischer Architektur»;¹⁸ und immer wieder stößt man auf die wenig präzisen und aussagekräftigen Begriffe der

¹³ Meier-Graefe (1984: 13).

¹⁴ Haupt (1890: 14).

¹⁵ Vasconcelos (1885).

¹⁶ Ortigão (1943).

¹⁷ Haupt, Art. «Boytag», in: Thieme / Becker, Bd. 3, S. 493.

¹⁸ Watson (1908).

‘Sonder-Renaissance’ oder ‘Sonder-Gotik’, die kaum zur Klärung beitragen dürften.

Werden derartige Kategorisierungsversuche der Kunstauffassung Emanuels des Glücklichen wirklich gerecht? Die Emanuelinik, also nur ein überladener Stil-Mischmasch, ohne Eigenständigkeit und bar jeglichen innovativen Charakters?

Wenden wir uns der Gruppe der Betroffenen zu, die mehr noch als die Person des Königs ein Interesse an der Richtigstellung dieses Urteils haben dürfte: den Architekten und ihren Werken.

Als mutmaßlicher Gründungsbau der Emanuelinik wurde, wie bereits gesagt, in den späten neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts die Jesús-Kirche von Setúbal durch den Architekten Diogo Boytaca umgestaltet und gewölbt.¹⁹ Ab 1502 scheint dieser dann bis 1516/1517 in Belém tätig gewesen zu sein, allerdings mit Unterbrechungen, denn in den Jahren 1509, 1512, 1514, 1519 und zuletzt 1528 taucht Boytacas Name in den Urkunden auch im Zusammenhang mit dem Klosterneubau von Batalha auf; 1509 wird er in Braga und 1515 in Viseu beim Bau der dortigen Kathedralen erwähnt.²⁰ Wir erfahren durch die Quellen aber auch, daß er zwischen diesen Projekten immer wieder mit der Fortifikation Nordafrikas beschäftigt war: 1510 ist er in Arzila, 1514 in Ceuta und 1515 in Mármora tätig.²¹

Zwar wird die Literatur nicht müde zu betonen, daß mit Diogo Boytaca ein Baumeister an den Hof berufen wurde, der reichlich Erfahrungen mit Festungsbauten entlang des afrikanischen Kontinents machte; worin die architektonischen Besonderheiten seiner Werke aber zum Ausdruck kommen und wie sich die fortifikativen Aufgaben in Übersee mit dem ornamentalen Charakter der Emanuelinik vereinbaren lassen,

¹⁹ Nachrichten, die von seinem Wirken in Setúbal vor 1497, also vor seiner ersten schriftlichen Erwähnung im Zusammenhang mit dem Kirchenbau, berichten, entbehren einer seriösen Grundlage.

²⁰ Pereira (1995b: 64).

²¹ Pereira (1995b: 52); Viterbo (1988: 125-129).

wurde bislang aus der Betrachtung ausgeblendet. Eine eingehende Untersuchung des architektonischen Befundes scheint bislang auch nicht für nötig erachtet worden zu sein, geht die Forschung doch mehrheitlich von folgendem Befund aus, der hier in den Worten von Louis Grodecki wiedergegeben sei: «Auf konstruktivem Gebiet ist jedenfalls nichts Neues entstanden.»²² Die Manuelinik bliebe danach allein auf die Bedeutung ihrer Bauplastik beschränkt, die Würdigung ihrer Repräsentanten ebenfalls.

Doch der Schein trügt, und es bedarf eines zweiten Blicks, um hinter der aufdringlichen bauplastischen Oberfläche der Bauwerke König Emanuels bautypologische Besonderheiten zu entdecken. Ist das Ornamentale der Spätgotik gemeinhin noch mit den architektonischen Gliedern verbunden bzw. selbst Architektur, so bleibt das emanuelinische Dekor etwa hier in Setúbal nur Zutat (man beachte etwa das der Südfassade aufgelegte Südportal oder das Maßwerk des Chorfensters);²³ die Ornamentformen entwickeln sich nicht eigentlich aus der architektonischen Struktur, vielmehr dient das Gebäude nur als Gerüst, als Bildträger für eine aufgelegte Dekoration. Genaugenommen ist also das, was innerhalb der Forschung als «Emanuelinischer Stil» beschrieben wird und sich der harschen Kritik erwehren muß, kein eigentlicher Baustil, sondern die Bezeichnung für eine besondere Auffassung von Baudekor. Allen Kritikern und Bewunderern der Manuelinik ist daher eins gemein: Sie sprechen von Architektur, wo sie eigentlich Bauplastik meinen; eine erschöpfende Studie zur Architektur der

²² Grodecki (1976: 392).

²³ Der spezielle Zusammenhang von Architektur und Baudekor in der emanuelinischen Baukunst läßt sich besonders anschaulich an folgenden zwei Beispielen verdeutlichen: dem Portal des Klosters Madre de Deus — eindrucksvoll in seinem Zustand von 1522 auf dem Sankta-Aukta-Flügelaltar (Ankunft der Reliquien der Heiligen im Kloster) wiedergegeben — und dem berühmten Fenster des Kapitelsaales von Tomar. Beide Beispiele machen deutlich: Wir haben es keineswegs mit emanuelinischer Architektur zu tun, sondern mit Bauplastik, mit reinem Baudekor im engeren Sinne.

Zeit Emanuels des Glücklichen, die sich auch dem Bildträger, dem Baukörper hinter dem Bauschmuck widmet, ist und bleibt daher bis heute Desiderat.

So möchte ich an dieser Stelle dann auch ausdrücklich einen besonderen Aspekt der Architektur thematisieren, um dem von Grodecki formulierten Vorurteil zu widersprechen, ohne dabei in meinem Vortrag das Ornamentale, das für den populärwissenschaftlich Interessierten sicherlich die spektakulärere Seite der Manuelinik ausmacht, zu vernachlässigen.

Ich beginne mit einem Blick auf den bauplastischen Schmuck: An der Westfassade der Christusritter-Kirche von Tomar erreicht die ornamentale Verspieltheit einen bis dahin nicht gekannten Höhepunkt (vgl. Anhang, Abbildung 2).²⁴ Hier findet sich ein Strebepfeiler, der von einer monumentalen Gürtelschnalle gegürtet ist, im Fenstergewinde des Hochchores verbergen sich Segel und Takelage, überall zeigt sich die Fauna und Flora des Ozeans mit Algen, Korallen und Muscheln, und dies immer kombiniert mit dem Rüstzeug der Seefahrt, wie Bojen, Anker, Tauwerk, ergänzt durch die heraldischen Motive des Königshauses Aviz.²⁵ Ein letztes Mal lasse ich in diesem Zusammenhang Meier-Graefe zu Wort kommen, der sich am 12. April 1908 beim Besuch in Tomar ereiferte und zornig in sein Tagebuch kritzelte: «Der Teufel hole den Emanuelstil! Dieser krasse Naturalismus, der sich nicht schämt, aus Stricken

²⁴ Zu Tomar vgl. Graça (1991) und Santos (1927: 454-479).

²⁵ Die Korallenstränge am Fenstersturz gleichen konvexen Frucht- und Blütensträngen (Festons), illusionieren gleichermaßen aber auch ein gotisches Kielbogen- oder Kleeblattbogenfenster, wo wir es eigentlich mit einem Rechteckfenster zu tun haben, also einer für die Gotik untypischen Fensterform. Programmatisch sind dabei vor allem die immer wiederkehrenden Symbole des Christusritterordens und die Wappen Emanuels mit den Armillarsphären — die Weltkugel umgürtet von Wendekreisen und Ekliptik. Da König Emanuel genau wie seine Vorgänger Großmeister des Christusritterordens war — dieser ersetzte in Portugal 1318 den aufgelösten Templerorden —, konnte er in dieser Funktion als Bauherr in Tomar tätig werden.

und Schnallen und wer weiß was noch, Ornamente zu gewinnen, ist zum Übelwerden!»²⁶

Doch das Ästhetische Empfinden verstellt auch hier — bei der Aufdringlichkeit des Ornamentalen ja auch durchaus verständlich — den Blick auf den architektonischen Charakter der neuen Christusritterkirche, die sich, wie auch auf dem Grundriß zu erkennen, bekanntlich an eine romanische Templer-Rotunde des 12. Jahrhunderts anlehnt. Im Inneren wird der einschiffige Saalbau vom erhöht liegenden Kanonikerchor beherrscht, der bis ganz nahe an die Chor-Rotunde im Osten heranreicht; ein ausgebildetes Langhaus zwischen Kanoniker-Empore und Chor fehlt, vergegenwärtigt man sich, daß im Westen unterhalb der Empore der Kapitelsaal installiert ist. Aus diesem Grunde kann es auch keine Westfassade mit Portalanlage geben, wie sie uns von Kirchenbauten vertraut ist; statt dessen liegt dort im Obergeschoß der segelgesäumte Okulus und darunter das rechteckige korallengerahmte Fenster des Kapitelsaales. Den Kirchenraum betritt der heutige Besucher durch ein Portal im Süden. Blickt man von der erhöhten Tribuna herab in Richtung Chor-Rotunde, so bedarf es nur wenig an Phantasie, um sich das sinnbildliche Kirchenschiff als real existierende Karavelle zu vergegenwärtigen; die Empore wird zur Brücke, der Kapitelsaal im Heck des Schiffes zur Kajüte, und die Rotunde übernimmt die Rolle des Schiffsbugs.

Dieser Eindruck, so sehr diese Vorstellung beim kritischen Publikum im ersten Moment auch auf Mißtrauen stoßen, ja ungläubiges Lächeln bewirken muß, bestätigt sich von außen (vgl. Anhang, Abbildung 3). Wir vermissen vor dem Außenbau stehend vieles von dem, was für den longitudinalen Kirchenbau unverzichtbar scheint: Es finden sich kein Satteldach, keine Türme und — selbstverständlich — auch keine basilikale Überhöhung. Statt dessen werden die Außenmauern von einer umlaufenden Brüstung mit emanuelinischem Maßwerk bekrönt — einer Schiffsreling gleich —, und im Osten stoßen wir auf

²⁶ Meier-Graefe (1984: 19-20).

einen gegenüber dem Kirchenschiff erhöhten Chorbereich, der zudem, kaum durchfenstert, massiv — wie ein Schiffsbug — gegen Osten aufragt. Daß der Eindruck der Kirche als Schiff dem Betrachterverständnis durchaus zugänglich ist, läßt sich zumindest für das 19. und frühe 20. Jahrhundert nachweisen: «Es ist das herrlichste Bild der gesamten manuelinischen Kunst, als ob das Schiff von Tomar nicht allein symbolisch auf Sankt Petrus hinweist, sondern auch in realem Sinn auf die Karavelle von Vasco da Gama auf dem Weg in den Orient, von wo er dann auf seinem Geisterschiff die Schätze des Meeres von Indien mitbringt.»²⁷

Reynaldo dos Santos' euphorischer Ausruf macht auch auf folgenden Umstand aufmerksam: Innerhalb der christlichen Ikonographie läßt sich die Symbolik des Schiffs für das «Schiff der Kirche» an den heute noch gebräuchlichen Termini für die Gliederung des Langhauses in Mittelschiff und Seitenschiff festmachen, auch wenn uns das Wörterbuch zur Christlichen Kunst belehren will: «Nicht sicher ist die Übertragung des Begriffes Schiff in seiner Symbolbedeutung auf das Langhaus des Kirchengebäudes. Es kann hier eine sprachliche Verformung des griech. naos = Tempel, zu lat. navis = Schiff vorliegen.»²⁸ Diese griechische Wurzel war dem Gläubigen der frühen Neuzeit wohl nicht unbedingt gegenwärtig; wenn aber doch, etwa im Falle des gelehrten Königs selbst, so muß gerade in Portugal die sprachliche Übereinstimmung zwischen Griechisch ναός (Tempel) und *náo/náu* = Karavelle das Verständnis einer Gleichsetzung von Schiff und Kirche als dem «Tempel» der Christen noch verstärkt haben. Der Interpretationsspielraum, der sich hier eröffnet, reicht aber noch weiter, denn gerade in der Zeit um 1500 häufen sich Darstellungen des gut ausgerüsteten

²⁷ Santos, Convento, S. 51-52. Auch Edgar Quinet bemerkt in seinen Reisebeschreibungen von 1857 beim Anblick von Tomar: «É ainda a casa de Deus, mas aparelhada como um navio de partida.» (Zitiert nach Pereira 1995b: 54).

²⁸ Sachs / Badstübner / Neumann (ohne Jahresangabe: 305).

Schiffes als *ecclesia triumphans*, oder man begegnet der Schiffsallegorie als *navis ecclesiae militantis*.²⁹

Ist die Christusritterkirche von Tomar also eine Karavelle im Kampf gegen das Heidentum, als reale (Schiffs-)Architektur erdacht und nicht nur Symbol des «Schiffs der Kirche», sondern als quasi seetüchtiges Gefährt, wenn auch aus Stein errichtet?

Ein Rückblick zeigt deutlich: Gleiches wie in Tomar ließ sich bereits in Setúbal beobachten; dort stand bislang allerdings das emanuelinische Dekor im Vordergrund der einleitenden Betrachtungen. Wie verhält es sich aber mit der Baustruktur der Christuskirche? Uns begegnet annähernd das gleiche Bild wie in Tomar: Ein langgestreckter Kirchenraum wird im Inneren von einem im Westen positionierten Hochchor — der Schiffsbrücke — dominiert; dieser vereitelt die Installation einer Westportalanlage, die somit wie in Tomar an die Südseite des Kirchenschiffes verlegt wird. Durch die grotesk gewundenen Langhausstützen, die beim Betrachter kaum einen stützenhaften Eindruck zu erwecken vermögen, sondern vielmehr als amorphe Gewinde, Schiffstauen gleich, den Innenraum beleben, wirkt die Kirchenhalle saalhaft. Die Außenhaut der Christuskirche — der Schiffsrumpf — wirkt abweisend massiv und verfügt über ein Minimum an bauplastischem Schmuck, der entweder — als Südportalanlage — vor die Fassade gelegt wird oder — als Maßwerk — das einzige Fenster der Langhaus-Südfassade ziert; der Zierat ist dabei beinahe Fremdkörper. Das sehr flache Kirchendach wird von Traufgesims und emanuelinischer Maßwerkbalustrade — der bereits aus Tomar vertrauten Schiffsreling — verdeckt; die filigranen, balkengleichen Strebepfeiler werden von gedrehten Kegelstumpf-Fialen bekrönt, und im Osten dominiert wieder der hoch aufragende Chor: dieser tritt hier in Setúbal an die Stelle der romanischen Templerrotunde von Tomar und verkörpert in der gleichen Weise den massiven Charakter des Schiffsbugs. Konsequenterweise fehlt hier an der Chorstirnwand

²⁹ Kirschbaum (1994: Spalte 64, Abb. 2) und als wehrhaftes Schiff im Kampf gegen die Türken (Kirschbaum 1994: Spalte 66, Abb. 3).

jegliche Durchfensterung; dafür wird das Mauermassiv verstärkt und zeigt sich als Schiffskiel mit Wellenbrechern kurz über der Wasserlinie.³⁰

Gerade an der Stelle, an der ein Kirchenbau spätestens seit Abt Sugers Chor von Saint-Denis, also seit der Mitte des 12. Jahrhunderts, mit möglichst großer Durchlichtung zu «glänzen» bestrebt ist, verschließt sich der Bau von Setúbal nach außen hin. Baustatische oder liturgische Gründe können für diesen Umstand nicht verantwortlich gemacht werden, und auch auf Wehrhaftigkeit, ob nun real existierende oder symbolisch verstandene, mußten in diesen durchaus friedlichen Zeiten weder der Bauherr König Emanuel noch die Kleriker Rücksicht nehmen.³¹ Nein, die Idee des Architekten oder seines Auftraggebers war eine andere; jenes «Bauwerk», das neben dem Kirchengebäude den größten Anteil an der Errichtung des portugiesischen Weltreiches hat, nämlich das Schiff, die Karavelle, soll hier architektonisch in Szene gesetzt werden. Tafe, Korallen, Bojen und Muscheln, der gesamte bauplastische Schmuck der Emanuelinik, der die Blicke und das Interesse gemeinhin auf sich zieht, wird dabei zu Beiwerk degradiert;

³⁰ Angesichts dieses schmucklosen Chores ist es auch nicht verwunderlich, ja geradezu symptomatisch für das hier beschriebene Phänomen, daß sich kaum eine frontale Ablichtung des Choräußeren in den einschlägigen Handbüchern finden läßt. Selbst Reiseführer unterschlagen diese Ansicht, da sich hier nichts zu verbergen scheint als ein schmuckloses Mauermassiv.

³¹ Wenn der Baukörper von Setúbal überhaupt einer Baustrukturanalyse im Hinblick auf ikonologische Fragestellungen unterzogen wird — etwa durch Pereira (1995b: 50) —, so steht zumeist die Interpretation des erhöhten Chores als Festungsturms oder eine mariologische Deutung als «Turm Davids» im Mittelpunkt der Überlegungen. Ist bei der Templerrotunde von Tomar die Verbindung zum Felsendom in Jerusalem noch offensichtlich, so muß von einer Verbindung zwischen der Christuskirche von Setúbal und dem Turm Davids unter Berücksichtigung der Sakraltopographie der Heiligen Stadt meines Erachtens abgesehen werden.

denn gekettet an die Struktur des Schiffskörpers kann die Meeresfauna nur Dekor, Zutat sein.³²

Als programmatisch für dieses Verständnis von Architektur unter König Emanuel muß hier in Setúbal und daran anschließend dann auch in Belém und Tomar konsequenterweise auch der Rückgriff auf den Typus der Saal- und Hallenkirche verstanden werden. In der emanuelinischen Baukunst sollten diese gegenüber basilikalischen Bauten von nun an bestimmend für den Sakralbau werden; von Setúbal und Belém ausgehend etabliert sich damit ein Bautypus, der auf der Iberischen Halbinsel bislang als obsolet galt. Hinzu kommt, daß mit einem Mönchschor, der sich als Hochchor im Langhaus gegen Westen breitmacht, dem massiven Chor im Osten ein Bereich entgegengesetzt wird, der bislang den Kirchenportalen vorbehalten war; dieser Portalbereich wird auf die Südseite verlegt.

Auf den ersten Blick scheint die hier entwickelte These bei Santa Maria in Belém an ihre Grenzen zu stoßen; doch vergewärtigt man sich den Bau in dem Zustand, in dem König Emanuel ihn zuletzt vor seinem Tode 1521 vorfand, so wird schnell deutlich, daß die dem Schiffscharakter zuwiderlaufenden Elemente wie Querhaus, Westfassade und der durchfensterte Chor wohl nicht den ursprünglichen Plänen Boytacas folgen.³³ Zudem darf auch nicht übersehen werden, daß sich die topographische Situation seit dem 16. Jahrhundert beträchtlich gewandelt hat: So begegnet uns die Klosterkirche noch auf Ansichten

³² Der kunsthistorisch interessierte Betrachter vermag also — salopp formuliert — vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr zu sehen; oder um es auf die Baukunst Emanuels zu übertragen, vor lauter Bauschmuck das Bauwerk nicht mehr zu würdigen.

³³ Die hier angesprochenen Bereiche wurden entweder erst nach dem Ableben des Königs — und wohl auch Diogo Boytacas — fertiggestellt oder bereits gegen Mitte des 16. Jahrhunderts durchgreifend verändert. So kann durchaus davon ausgegangen werden, daß der Ausgangsplan Boytacas noch auf ein Querhaus verzichtet haben dürfte.

des 18. Jahrhunderts *pieds dans l'eau*.³⁴ Die Beeinträchtigung des originalen Zustands durch spätere Umbauten wird durch den Charakter des Innenraumes jedoch teilweise wettgemacht.

Im Kircheninneren treffen wir auf das uns bereits vertraute Bild eines Longitudinalbaus mit einer den Innenraum dominierenden Mönchsempore im Westen. Nach Osten zu schmückt diese in zentraler Position ein monumentaler gekreuzigter Christus, der noch dem Inventar des Gründungsbaus zugerechnet wird: Laut Lexikon der Christlichen Ikonographie ist Christus «am Mastbaum gekreuzigt der Steuermann»³⁵ des Kirchenschiffs (vgl. Anhang, Abbildung 4). Doch ein Blick in das Innere der Kirche zeigt, daß hier nicht allein das Christuskreuz des 16. Jahrhunderts als Mastbaum fungiert, sondern vielmehr alle sechs Langhausstützen mit ihren Gewölbebalдахinen zuoberst den Eindruck von Schiffsmasten mit Takelage und gesetzten Segeln mit Christusritterkreuz vermitteln (vgl. Anhang, Abbildung 5).

Um diesen Eindruck hinreichend nachvollziehen zu können, tut ein Blick auf eine Karavelle des frühen 16. Jahrhunderts not (vgl. Anhang, Abbildung 6). Bei diesem Schiffstyp finden wir die aus Tomar, Setúbal und Belém vertraute Reling mit maßwerkgleichen Schilden, der erhöhten Brücke, dem noch höher liegenden Bug des Schiffes und den Schiffsmasten, die im Kirchenschiff von Belém sogar mit sämtlichen Details der Takelage versehen zu sein scheinen. Um wieviel mehr würde der Vergleich nachvollziehbar sein, könnten wir uns an Deck eines dieser Segler auf hoher See versetzen: Das von unsichtbarer Hand gehaltene Netzgewölbe der Klosterkirche würde

³⁴ Vgl. etwa die Darstellung aus dem 18. Jahrhundert in Heinemann (1989: 336, Abbildung 81). Hier, im Süden betritt der König das Kirchenschiff, geht der Kapitän an Bord! Dies will uns auch die Figur Heinrichs des Seefahrers als Trumeau des Südportals zu verstehen geben.

³⁵ Sachs / Badstübner / Neumann (ohne Jahresangabe: Artikel «Schiff», Spalte 65).

dann zum mit Christusritterkreuzen geschmückten Segelwerk der Karavelle.

Sprach ich bisher von christlicher Seefahrt und christlichem Glauben — Karavelle und Kirche — als den Säulen der portugiesischen Macht, so habe ich einen weiteren architektonischen Grundpfeiler des Imperiums bislang bewußt ausgespart: den Profanbau und hier speziell die Festungsbauten. So ist neben dem Hieronymiten-Kloster in Belém besonders der Festungsturm von São Vicente, die Torre de Belém, heute an, einstmals aber mitten in der Tejo-Mündung gelegen, ein magnetischer Anziehungspunkt für Touristen aus aller Welt (vgl. Anhang, Abbildung 7).³⁶ Entworfen wurde der Turm möglicherweise noch unter König João II. durch Garcia de Resende; errichtet worden ist er aber erst zwischen 1514 und 1521 durch Francisco de Arruda³⁷ für König Emanuel.³⁸

Als Werk Emanuels I. präsentiert sich der Bau im uns mittlerweile vertrauten Gewand des emanuelinischen Baudekors; die Ecken der Terrasse und des Obergeschosses sind mit Kuppeltürmen besetzt und weisen Rundbogenöffnungen und Gesimse in Form von Wülsten auf, die auch die Bedachung der Türmchen zieren; die Zinnen sind mit den konkaven Wappen des Christusritterordens besetzt, und über der Brüstung des Mittelhofes steht in der Mitte der Terrasse unter emanuelinischem Baldachin als herausragendes Beispiel emanuelinischer Steinmetzkunst die Marienfigur von Belém, Nossa Senhora do Bom Sucesso.

³⁶ Zur Torre de Belém vgl. Pereira (1995b: 81) und Santos (1922).

³⁷ Zu Francisco de Arruda vgl. Haupt (in: Thieme / Becker, Bd. 2, S. 156) und Viterbo (1988: 55-65).

³⁸ Auch hinsichtlich der Bauzeit der Torre de Belém ist sich die Literatur nicht einig. Als *terminus ante quem* gilt das Jahr 1521, in dem der erste Festungskommandant ernannt wurde. Die Annahme, die Haupt (1890: I, 106-107) für einen *terminus post quem* noch zur Zeit König João's II. äußerte, jedoch bald (Haupt 1927: 169) korrigierte, kann mittlerweile *ad acta* gelegt werden: Das Bauwerk entstand mit Sicherheit im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

Die emanuelinische Ornamentik ist hier wiederum das eine; wie zuvor in Setúbal, Tomar und am Hieronymiten-Kloster sollen uns aber besonders Grund- und Aufriß des Bauwerks interessieren. Auch die markante Disposition muß, so plakativ sie in unserem Zusammenhang auch scheinen mag, hinreichend gewürdigt werden: Liegt die Klosterkirche von Belém noch am Ufer der Tejo-Mündung, die Templerkirche in Tomar — Noahs Arche gleich — auf einer Bergspitze gestrandet, so erinnert die Art und Weise, wie der Turm von Belém als Inselfestung in die Flußmündung ragt, verblüffend an ein Schiff, das im Hafen vor Anker liegt oder sich gerade anschickt, in See zu stechen. Und tatsächlich war der Turm ursprünglich eine — später verlandete — Inselfestung und daher ehemals auch nur mit dem Schiff zu erreichen. Hier bedarf es keiner Kabinettstückchen der Phantasie, um an eine Karavelle zu denken, die sich mit ihrer hoch aufragenden Brücke in Richtung offenes Meer wendet. Sogar an die Reling mit Christusritterkreuz-Schilden — hier zeigt der König im wahrsten Sinne des Wortes Flagge —, die Schießscharten für Kanonen und eine Galeonsfigur — die Marienfigur nämlich — wurde gedacht. In den vier Geschossen des hoch aufragenden Turms befinden sich Gouverneurszimmer, Königszimmer mit Loggia, Kommandantenzimmer und ein Oratorium; die Turmplattform ist gleichzeitig Ausguck in einer Höhe von 35 Metern. Munition und Lebensmittel lagern in einem geräumigen Untergeschoß unter der Wasserlinie, im Schiffsrumpf also. Die Ecken der dem Meer zugewandten Terrasse sind abgestumpft; daher kommt der Turm als sechseckiges Bollwerk daher, das gegen die offene See hin schmal zuläuft. Auch wenn in Belém im Prinzip Festungsarchitektur zu Repräsentationszwecken ornamental umgestaltet ist und der Bau in seiner Form des Wachturmes sicherlich keinen neuen Architekturtypus an sich darstellt, so ist hier doch erstmals seine Interpretation als

Karavelle durch den Architekten Francisco de Arruda oder seinen Auftraggeber Emanuel gegeben.³⁹

Diese Auffassung des architektonischen Baukörpers in seiner Interpretation als Karavelle läßt sich, wie gezeigt, also durchaus sowohl auf die bedeutenden Sakralbauten als auch auf die Festungsarchitektur König Emanuels übertragen. Es scheint also, als sei diese Architekturauffassung durch den königlichen Auftraggeber Emanuel I. motiviert, der in seinen Neubauten, die er als König und Großmeister des Christusritterordens in Auftrag gibt und finanziert, die Fundamente seiner Macht zum Ausdruck bringen will: Kirche und Seefahrt.

Darüber hinaus stellt sich aber auch die bislang noch nicht entschiedene Frage, inwieweit die Architekten selbst Anteil an dieser Architekturinterpretation hatten. Diese Frage hängt eng zusammen mit der Ausbildung der Baumeister; denn wenn es stimmt, daß etwa Diogo Boytaca oder auch Francisco de Arruda — um bei diesen beiden Architekten zu bleiben — Festungsbaumeister entlang der afrikanischen Küste waren, so zeigt ein abschließender kurzer Blick auf die überseeische Architektur, daß sich von Afrika bis nach Indien emanuelinische Bauwerke nachweisen lassen, die mit ähnlichen bautypologischen Besonderheiten aufwarten:⁴⁰ die historischen Ansichten der Festungsanlagen von Hormuz,⁴¹ Diú⁴² und Calicut⁴³ legen einen

³⁹ Daß diese Vorstellung des Turmes als eines Schiffs durchaus verstanden und sogar rezipiert wird, verdeutlichen in nächster Nähe zur Torre de Belém zum einen das «Denkmal der Entdeckungen» («O Padrão dos Descobrimentos») wie auch der dem Denkmal vorgelagerte Pavillon, der durchaus im Sinne von «Dampferarchitektur» zu verstehen ist. Vgl. Kähler (1981; 1990).

⁴⁰ Vgl. zur Emanuelinik in Übersee Fernandes (1994); Moreira (1994); Marta (1998: 207-230).

⁴¹ Vgl. Marta (1998: 209) und die Skizze der Festungsanlage aus dem mittleren 16. Jahrhundert von Gaspar Correia im Ausstellungskatalog «Portugal e os Descobrimentos» (1992: 156); die Anlage wurde 1508-1515 durch Tomas Fernandes errichtet.

ähnlichen Befund wie in Belém nahe und können die These, zumindest was die Verbreitung der Bautypen im Profanbau angeht, bestätigen (vgl. Anhang, Abbildungen 8-9);⁴⁴ somit repräsentiert die Torre de Belém quasi den Prototypen des Wehrturmes in Schiffsform — als rechteckiger Turm auf sechs- oder viereckiger Bastion —, der sich auch entlang der portugiesischen Neuerwerbungen in Übersee finden läßt.

Ob die Architekten, die für diese Wehrbauten verantwortlich zeichneten, auch mit der Schiffsbaukunst vertraut waren, läßt sich nicht mit letzter Sicherheit entscheiden, ist aber anzunehmen. Denn so abwegig, wie Arrudas und Boytacas Schiffsarchitektur in Stein auf den ersten Blick auch scheinen mag, ist sie nicht, setzt man voraus, daß bei einem Architekten, der sich zur damaligen Zeit auf Seereise begab, Kenntnisse in der Schiffsbaukunst vorausgesetzt werden können; ja der umgekehrte Fall, daß nämlich ein erfahrener Schiffsbauer auf Entdeckungs- und Eroberungsreisen sich dazu genötigt sah, Festungsarchitektur zu entwerfen und zu errichten, ist anzunehmen.⁴⁵

⁴² Vgl. Marta (1998: 212) und die Karte der Hafenstadt von João de Castro aus den Jahren 1538-1539 (1992: 160), die neben einer Inselfestung auch eine dem Turm von Belém vergleichbare Bastion an der Hafeneinfahrt zeigt.

⁴³ Vgl. Marta (1998: 210) mit der Skizze der Festungsanlage von Gaspar Correia.

⁴⁴ Weitere Beispiele emanuelinischer Sakral- und Festungsarchitektur in Übersee — Cananor, Coulao, Malacca, Cochim, Becam, Goa, etc. — werden bei Marta (1998: 205-230) erwähnt; hier bedarf es noch einer eingehenden Prüfung hinsichtlich der Relevanz für die hier vertretene These. Des weiteren muß eine Untersuchung gerade der Städte in Nordafrika (Alcázer Ceguer, Ceuta, Arzila und Mármora) erwogen werden, in denen Diogo Boytaca nachweislich mit fortifikativen Aufgaben betraut wurde. Dafür reicht der derzeitige Stand der Untersuchungen nicht aus.

⁴⁵ Diese wurde wie beim Schiffsbau oft genug in Holz ausgeführt. Hier rückt nun wieder die Herkunft Boytacas in den Vordergrund der Überlegungen. Falls dieser für König Karl VIII. von Frankreich tätig war, ist nicht auszuschließen, daß Boytaca als Architekt und (mobiler) Festungsbaumei-

Daß die Erfahrungen und Eindrücke der Architekten aus ihren Fahrten entlang der afrikanischen und indischen Küste sich in idealer Weise mit den Vorstellungen des Auftraggebers Emanuel deckten — ihn vielleicht sogar inspirieren konnten — und sich neben der Festungsarchitektur auch in der Sakralarchitektur niederschlugen, zeigten die vorherigen Beispiele. Abschließend will ich aber an der Kathedrale von Guarda deutlich machen, daß sich dieses Architekturverständnis nicht allein auf die Bauten Emanuels I. beschränkt (vgl. Anhang, Abbildung 10).⁴⁶

Gleich dem Festungssporn der Feste von Diú ragen die beiden Westtürme der Kathedrale von Guarda zugleich wehrhaft und doch elegant stromlinienförmig nach außen vor. Daß der Bau nur wenige der für Tomar, Belém und Setúbal festgestellten Merkmale aufweist, ist sowohl seiner Bauzeit ab 1390 als auch seinem Status als Bischofskirche zuzuschreiben. So waren denn auch der Bischof von Guarda und das Kathedralkapitel Auftraggeber, die nur wenig Interesse an einer Repräsentation des Weltreiches Portugal als Seefahrernation gehabt haben dürften.⁴⁷ Daß uns aber hier im Westen der Kirche erneut die vertraute Silhouette des Schiffsbugs als Wellenbrecher begegnet, scheint durch die Wahl des Architekten Diogo Boytaca bedingt. Dieser entwarf und realisierte ab 1510 den neuen eindrucksvollen Westteil der Kathedrale in Schiffsform.

ster an den Feldzügen des Königs beteiligt war; die Chronik Baptista de Castros besagt zweifelsfrei, daß sich Boytaca als Architekt verdient gemacht hat. Andererseits wissen wir aber von keinem Architekten dieses Namens, der etwa an bedeutenden Bauprojekten König Karls VIII. beteiligt gewesen wäre. Daher muß erwogen werden, ob nicht gerade seine Erfahrung mit Wehr- und Festungsbauten den Ausschlag dafür gegeben hat, daß die Wahl des Königs auf Boytaca fiel.

⁴⁶ Zu Guarda vgl. Marta (1998: 55-56) und Vasconcelos (1908).

⁴⁷ Hingegen dürfte der Gedanke an das wehrhafte Schiff der Kirche in Guarda schwerer gewogen haben als bei den in erster Linie repräsentativen Bauprojekten König Emanuels des Glücklichen.

Mit den Erweiterungsbauten an der Kathedrale in der höchstgelegenen Stadt Portugals bewegen wir uns aber bereits auf das Ende der Regierungszeit Emanuels zu;⁴⁸ nach seinem Tod wird der nach ihm benannte Stil aus dem Repertoire der Baukunst so plötzlich, wie er entstanden ist, gestrichen.⁴⁹ Die Frage, ob nun Architekt oder Auftraggeber als Initiator dieser eigenwilligen Interpretation des Kirchenbaus als Schiff in Stein zur Zeit Emanuels I. zu gelten hat, erhält in Guarda eine neue Dimension, deren Beantwortung den Rahmen des Vortrages sprengen würde. Daß vor allem aber dem König als Auftraggeber daran gelegen war, die gesteigerte Bedeutung seines Landes auch international zur Geltung zu bringen, ist offensichtlich. Dies geschieht — um die Ergebnisse hier abschließend noch einmal zusammenzufassen — in einer radikalen Abkehr vom «Modestil» der Zeit, nämlich der italienischen Renaissance, die noch unter seinem Vorgänger König João II. auch am portugiesischen Hofe favorisiert wurde, und einer Hinwendung zu Formen gotischer und arabischer Provenienz. König Emanuel gelingt es in den Neubauten von Setúbal, Belém und Tomar — die Gruppe der Bauten ließe sich durchaus noch erweitern, soll an dieser Stelle aber auf die wichtigsten beschränkt bleiben —,

⁴⁸ Nach Emanuels Tod nimmt alles seinen gewohnten — gesamteuropäischen — Lauf; die emanuelinische Ornamentik macht quasi über Nacht Renaissanceformen Platz, die zwar zu Beginn noch vor die Fassaden geblendet werden. Dies liegt allerdings daran, daß kaum mehr Neubauten entstehen, da Portugal seinen Zenit als Weltmacht bereits überschritten hat oder wichtige Bauten beim großen Erdbeben 1755 zerstört wurden. Spätestens mit dem Claustro dos Filipes in Tomar aber — 1558 begonnen und nach 1587 von Filipo Terzi fertiggestellt — beendet Portugal seinen emanuelinischen Alleingang und schwenkt dann unter spanischer Führung wieder in die Reihe einer europäischen Stilentwicklung ein.

⁴⁹ Nachwehen lassen sich etwa an Jean de Beauces nordwestlichem Turmhelm der Chartreser Kathedrale finden; bedenkt man dabei, daß mit Jean de Rouen und Nicolas de Chanterene (Nikolaus von Rouen) Franzosen an den portugiesischen Hof berufen wurden, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch am Schloß von Gaillon und der Kathedrale von Rouen beschäftigt waren, können diese Zusammenhänge nicht weiter erstaunen.

eine Architektur mit Nationalcharakter zu kreieren, die als «Karavellen in Stein» die beiden Standbeine seiner Macht repräsentieren: Kirche und christliche Seefahrt. Dabei verkörpert jenes Bauwerk, dessen der ferngereiste Schiffspassagier bei der Einfahrt in den Hafen von Lissabon zuerst ansichtig wird, nämlich die Torre de São Vicente als eine Kombination aus Sakral- und Profanbau, in anschaulicher Weise das wehrhafte Schiff der Kirche als *navis ecclesiae militantis* im Kampf gegen das Heidentum im Zeitalter der Entdeckungen.

König Emanuel I. bediente sich dabei der Kenntnisse seiner Hofarchitekten, besonders derjenigen des Diogo Boytaca, der sich möglicherweise bereits als Festungsbaumeister im Dienste König Karls VIII. von Frankreich verdient gemacht hat und sich während seiner Aufenthalte in Übersee mit einer Architekturauffassung auseinanderzusetzen hatte, die von den Zwängen funktionaler Bedürfnisse nach Festungsarchitektur und Schiffsbaukunst geprägt gewesen sein dürften.⁵⁰

Ich hoffe, den Emanuelinischen Stil, dessen Beachtung bislang in der Forschung auf das Ornamentale beschränkt blieb, durch meine Ausführungen insgesamt verständlicher gemacht zu haben. Die maritimen und dem Schiffsbau entlehnten bauplastischen Elemente sind zwar nur Staffage für eine Kirchenhülle, andererseits inszenieren sie das Kirchenschiff als Karavelle in

⁵⁰ Würde sich zuletzt noch die Annahme bestätigt finden, daß es sich bei Diogo Boytaca tatsächlich um einen «Deutschen» handelte, so wäre auch die Tatsache, daß dieser erstmals Hallenkirchen in Portugal hoffähig machte, leichter nachvollziehbar. Dies würde bedeuten, daß die Bauten «a moda da Alemanha» ausgeführt wurden, wie etwa gleichzeitig auch in Spanien durch Juan und Simon de Colonia oder Enrique Egas. Mit einem Seitenblick auf den Italien-Feldzug König Karls VIII. sollte aber auch die offensichtliche Affinität der Bauten Boytacas in Portugal zu solchen im Venedig des mittleren 15. Jahrhunderts (Dogenpalast) berücksichtigt werden.

ihrem historischen Kontext: Portugal als Weltmacht, mit einer christlichen Seefahrt als Fundament des Weltreichs.⁵²

Literaturverzeichnis

- Alves, José da Felicidade (1989): *O Mosteiro dos Jerónimos: descrição e evocação*, Lisboa.
- Averini, Ricardo (1983): «Sul manuelino», in: *Colóquio Artes* 56.
- Barreto, L. F. / Barreto, Garcia (ohne Jahr): *Portugals Öffnung der Welt*, Lisboa.
- Carvalho, Artur Marques de (1990): *Do Mosteiro dos Jerónimos de Belém, termo de Lisboa*, Porto.
- Dias, Pedro (1986): «O manuelino», in: *História da arte em Portugal*, Bd. 5, Lisboa.
- Dias, Pedro (1988): *A arquitectura manuelina*, Porto.
- Ewert, Christian (1973): «Die Moschee von Mértola (Portugal)», in: *Madriders Mitteilungen* 14, S. 217-246.
- Fernandes, José Manuel (1994): «Vestígios do manuelino na arquitectura religiosa de influência portuguesa na Índia: Malabar, Coromandel, Goa», in: *Oceanos* 19-20, S. 136-154.
- Franca, José-Augusto (1987): Rezension zu 'Silva, José Vieira da (1987): *A Igreja de Jesus de Setúbal*, Setúbal', in: *Colóquio Artes* 82, S. 75.
- Gil, Júlio (1989): *As mais belas igrejas de Portugal*, Lisboa, S. 95.

⁵² Solange die Schriftquellen für das Verständnis des hier entworfenen Bildkonzeptes aus der Zeit Emanuels Desiderat sind, haben die hier vorgetragenen Ergebnisse vorläufigen Charakter. Ein konkreter schriftlicher Hinweis eines Zeitgenossen zum Verständnis der hier angeführten emanuelinischen Sakralbauten als Schiffsbaukunst ist indes kaum zu erhoffen; die Eile, in der der hier vorliegende Vortrag für die Drucklegung fertiggestellt wurde, machten Recherchen vor Ort nicht möglich. Da meine Studien zur emanuelinischen Baukunst mit diesem kurzen Vorausblick jedoch erst am Anfang stehen, sei der Leser auf geplante weitere Veröffentlichungen verwiesen.

- Graça, Luís Maria Pedrosa dos Santos (1991): *Convento de Cristo*, Lisboa; Mafra.
- Grodecki, Louis (1976): *Architektur der Gotik*, Stuttgart; Mailand.
- Haupt, Albrecht (1890): *Die Baukunst der Renaissance in Portugal*, Bd. 1: *Lissabon und Umgebung*, Frankfurt am Main.
- Haupt, Albrecht (1895): *Die Baukunst der Renaissance in Portugal*, Bd. 2: *Das Land*, Frankfurt am Main.
- Haupt, Albrecht (1927): *Geschichte der Neueren Baukunst*, Bd. 10: *Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal*, Stuttgart.
- Haupt, Albrecht: «Arruda», in: Thieme / Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste*, Bd. 2, S. x-y.
- Heinemann, Ellen (1989): *Lissabon: ein Städte-Lesebuch*, Frankfurt am Main.
- Kähler, Gert (1981): *Architektur als Symbolverfall: das Dampfermotiv in der Baukunst*, Braunschweig; Wiesbaden.
- Kähler, Gert (1990): «Die Dekonstruktion des Dampfermotivs oder: 'Alles läuft gerade auf die Frage nach dem Sinn hinaus'», in: Wyss, Beat (Hrsg.) (1990): *Bildfälle*, München, S. 137-144.
- Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.) (1994): *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Roma.
- Marta, Roberto (1998): *L'architettura manuelina: protagonista dell'impero portoghese*, Roma.
- Meier-Graefe, Julius (1984): *Spanische Reise*, München.
- Mendes, Manuel Atanásio (1984): *A arte do manuelino*, Lisboa.
- Moreira, Rafael (1987): *Jerónimos*, Lisboa.
- Moreira, Rafael (1994): «A arquitectura militar na expansão portuguesa», Porto.
- Museu Nacional de Arte Antiga — Lissabon (1999): «Die großen Sammlungen VIII», Ausstellungskatalog, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland.
- Ortigão, Ramalho (1943): *O Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa.
- Paulino, F. F. (1992): *Portugal e os Descobrimentos*, Sevilla.

- Pereira, Fernando (1989): *A génese da Igreja do Convento de Jesus de Setúbal*, Setúbal.
- Pereira, Paulo (1994): *Lisboa manuelina*, Lisboa.
- Pereira, Paulo (1995a): «A simbólica manuelina: razão, celebração, segredo», in: *História da arte portuguesa*, Bd. 2, S. 114-155.
- Pereira, Paulo (1995b): «As grandes edificações (1450-1530)», in: *História da arte portuguesa*, Bd. 2, S. 110-113.
- «Portugal e os Descobrimentos» (1992), Ausstellungskatalog: Lissabon.
- Sachs / Badstübner / Neumann (Hrsg.) (ohne Jahresangabe): *Erklärendes Wörterbuch der christlichen Ikonographie*, Hanau.
- Santos, Reynaldo dos (1922): *A Torre de Belém*, Lisboa.
- Santos, Reynaldo dos (1927): «Tomar», in: *Guia de Portugal*, Bd. 2: *Estremadura, Alentejo, Algarve*, Lisboa, S. 454-479.
- Santos, Reynaldo dos (1952): «O estilo manuelino», Lisboa.
- Silva, José Vieira da (1987): *A Igreja de Jesus de Setúbal*, Setúbal.
- Vasconcelos, Joaquim de (1885): «Da architectura manuelina», in: *Historia da arte em Portugal*, Bd. 6, Porto; Coimbra.
- Vasconcelos, Joaquim de (1908): «Catedral de Guarda», in: *A arte e a natureza em Portugal*, Bd. 7.
- Viterbo, Francisco de Sousa (1988): *Dicionário histórico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portugueses ou ao serviço de Portugal*, Bd. 1, Lisboa 1899 (Nachdruck 1988).
- Watson, Walter Crum (1908): *Portuguese Architecture*, London.
- Weise, Georg (1953): *Die spanischen Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance*, Bd. 1: *Alt- und Neukastilien*, Tübingen.

Anhang

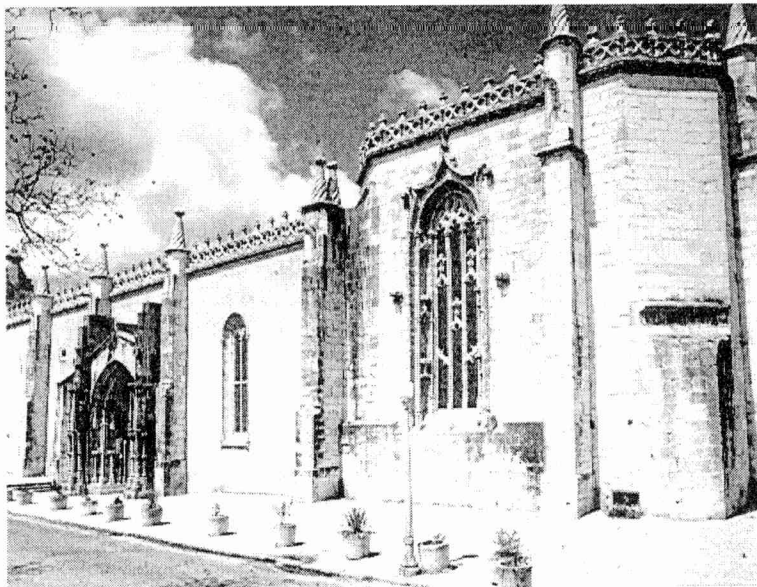


Abbildung 1:
Setúbal, Christuskirche, Äußeres von Südosten
(Quelle: Gil 1989: 95).

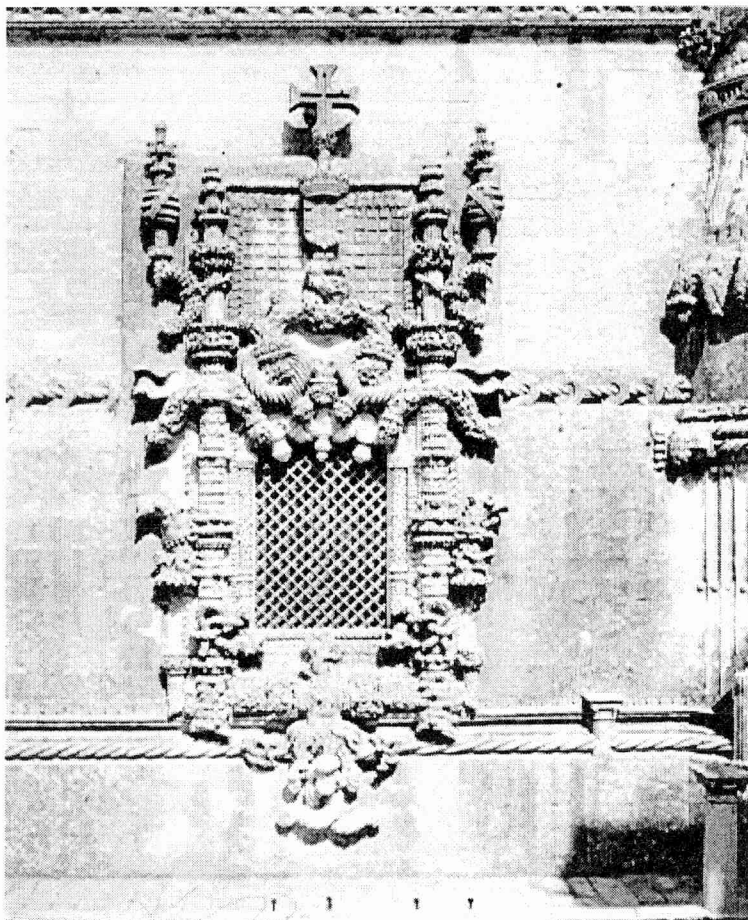


Abbildung 2:
Tomar, Convento de Cristo, Fenster mit Kapitelsaal
(Quelle: Graça 1991: 5).

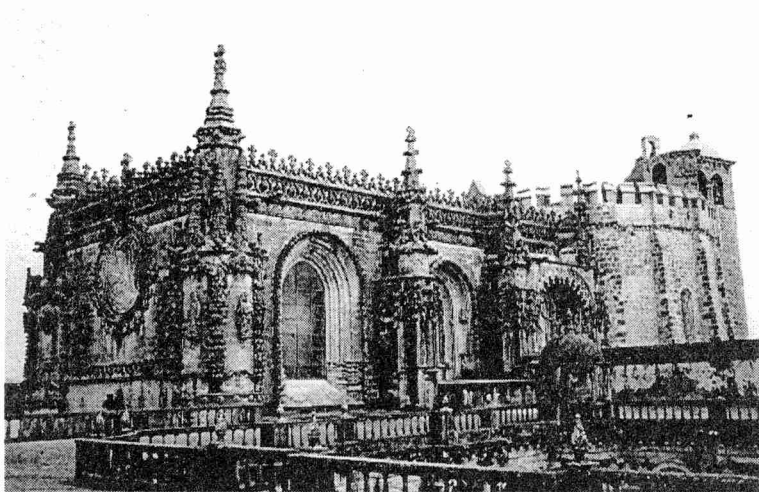


Abbildung 3:
Tomar, Convento de Cristo, Südseite
(Quelle: Graça 1991: 51).

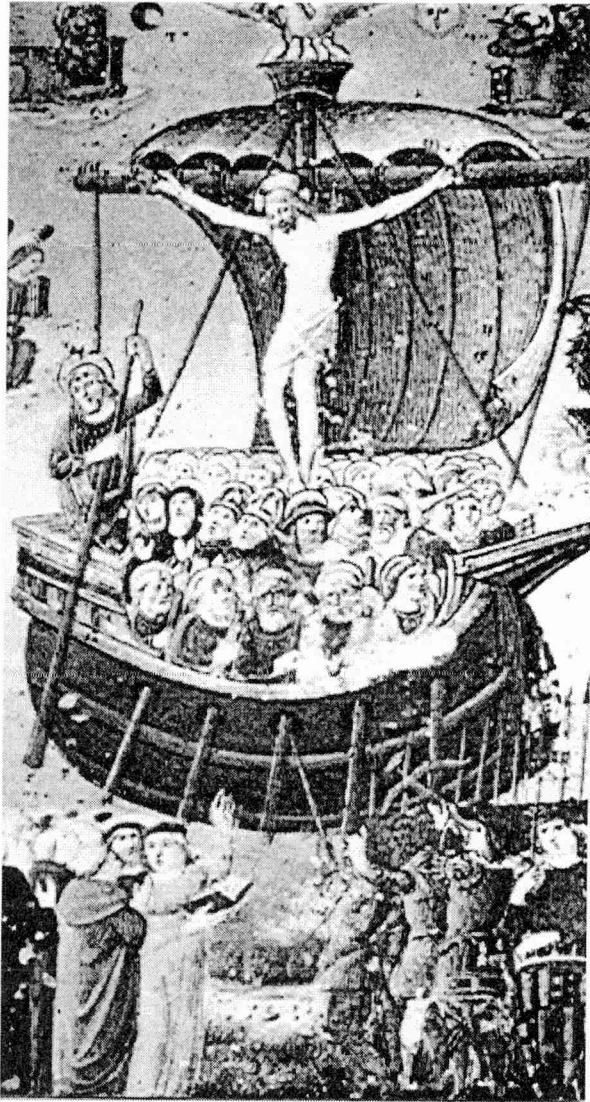


Abbildung 4:
«Petrus steuert das Schiff der Kirche»
Lombardische Miniatur, um 1480
(Morg. Libr. Ms. 799 Jol 234 v.)
(Quelle: Kirchbaum 1994: 64).

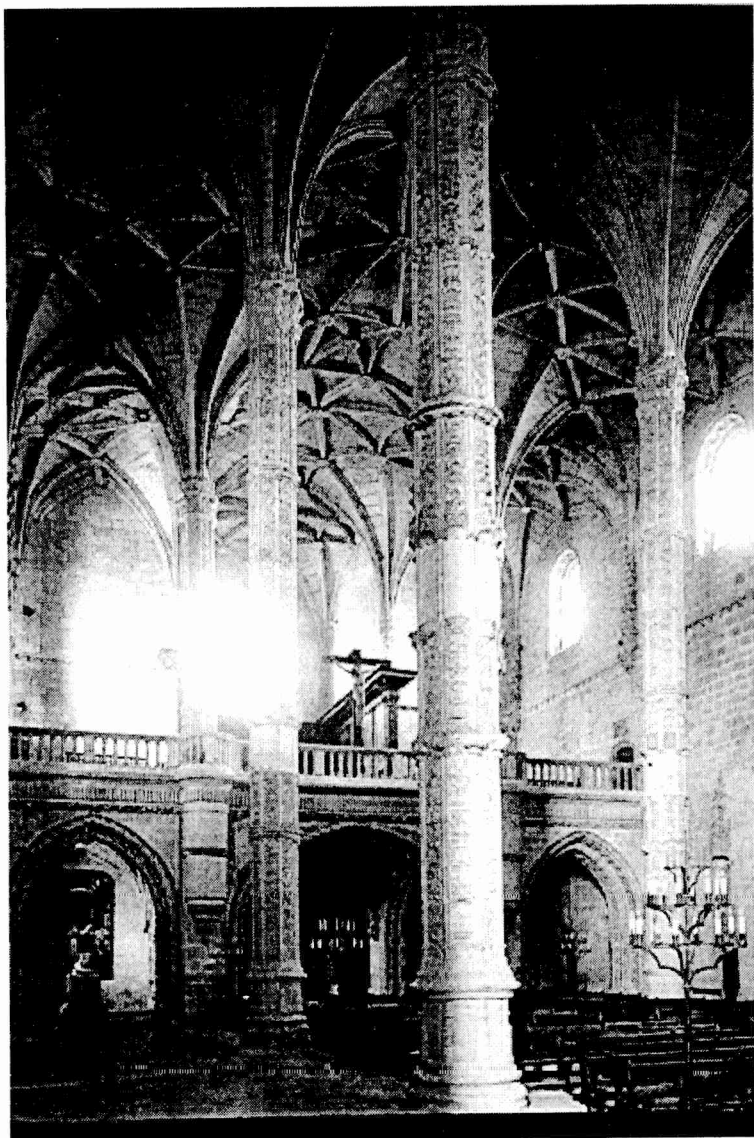


Abbildung 5:
Belém, Mosteiro dos Jerónimos,
Blick durch das Langhaus nach Westen
(Quelle: Dias 1986: 55).

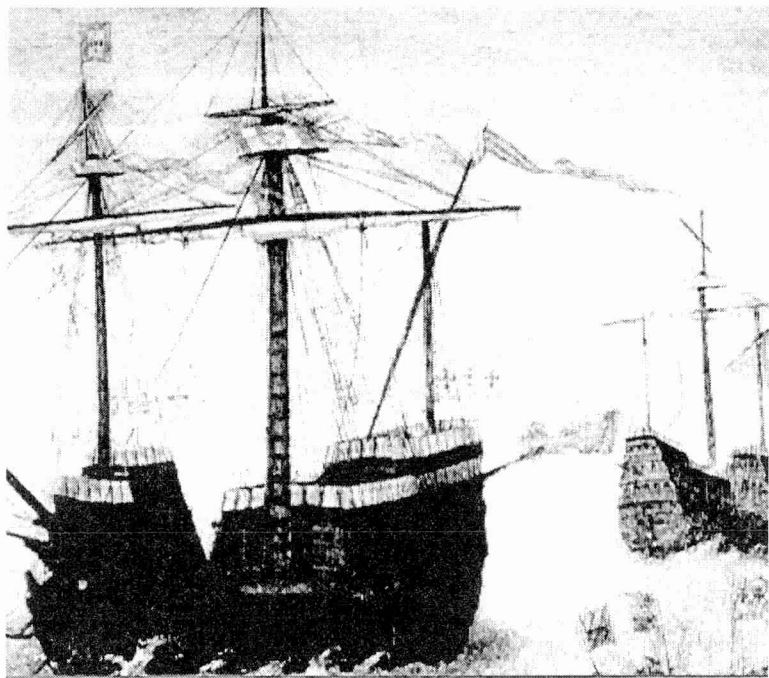


Abbildung 6:
Bildausschnitt aus: «Vida e Martírio de Santa Ancta»,
ca. 1520, Museu Nacional de Arte Antiga
(Quelle: Paulino 1992).

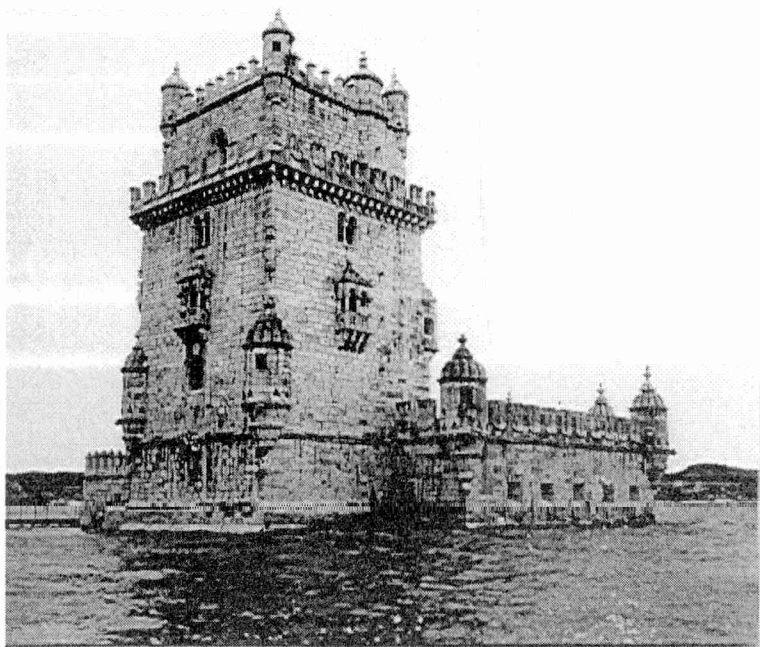


Abbildung 7:
Belém, Torre de São Vicente
(Quelle: Barreto, ohne Jahr).

João De Dio:-



Abbildung 8:
Dom João de Castro, Karte von Diu,
Kopie des 16. Jahrhunderts (1538-1539),
Biblioteca Geral de Coimbra
(Quelle: Paulino 1992).

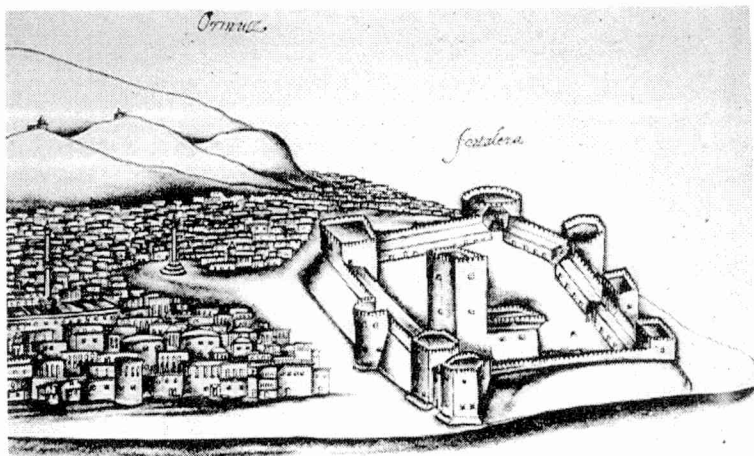


Abbildung 9:
Gaspar Correia, Ormuz
Lendas da Índia, Bd. 3
(Quelle: Paulino 1992).

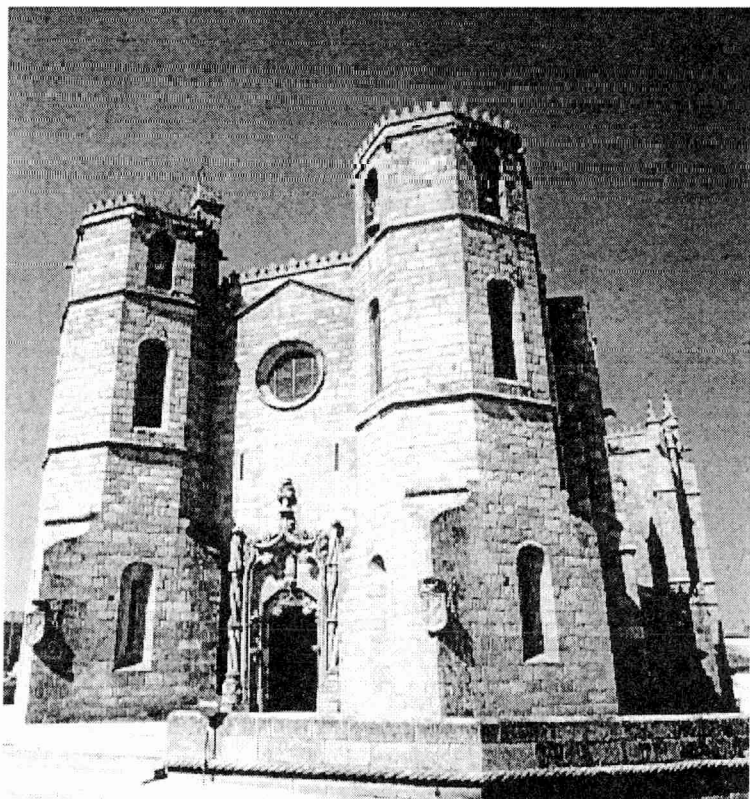


Abbildung 10:
Guarda, Westfassade der Kathedrale
(Quelle: Gil 1992: 205).